

en una saludable y polémica tribuna.

Los personajes, las situaciones, la acción histórica, la época, contenían, por otra parte, una serie de notas que podrían haber contribuido a la riqueza dramática de la puesta en escena. También este aspecto visual ha sido poco cuidado, sin que la escenografía, las luces y los trajes alcancen a crear —salvo contados momentos— esa emoción plástica que la simple lectura del texto, con la colaboración de nuestra imaginación, provoca.

Quizá todo esto parezca muy duro con José María Morera, director irregular y, a menudo, interesado por grandes textos. Pero, en un momento quizá decisivo de su carrera, conviene ser exigentes con él para estimularle a que su trabajo de director esté al nivel de su interesante selección de temas y de textos. ■ JOSE MONLEON.



La Hermana «Qualité»

Cuando un realizador cinematográfico se ve obligado a responder a una imagen, a la imagen que un éxito comercial ha determinado o a la que él mismo se ha autodesignado, será inevitable que sus películas sufran un forzamiento estilístico. Si la imagen es anterior a la obra, no podrá evitarse un condicionamiento, que anulará en la mayoría de los casos la espontaneidad de la narrativa.

Algo de esto creo que le ocurre a Franco Zeffirelli con su «Hermano Sol, Hermana Luna». Tras los éxitos de «La mujer indomable» y «Romeo y Julieta», Zeffirelli no parece dispuesto a presentarse al público con una obra sin pretensiones espectaculares, sin grandes alardes de vestuario, co-



«Hermano Sol, Hermana Luna», de Franco Zeffirelli.

lor y ambientes. Olvidado totalmente el camino (mediocre, por otra parte) que suponía su primera película, «Camping» (1957), Zeffirelli juega a ser un nuevo Visconti. Las ayudantías de dirección con este director y una sensibilidad superficialmente no muy lejana le hacen considerar la posibilidad de una reencarnación. Pero, sin necesidad de crear paralelismos, su diferencia fundamental con Visconti estriba en que mientras el director de «El gatopardo» acaba creando un espectáculo de indiscutible belleza a partir de un riguroso planteamiento de lo que desea expresar, en Zeffirelli la belleza formal es anterior al sentido último de su película. El desdoblamiento existente entre la pretendida sencillez de la vida y obra de Francisco de Asís con el despliegue de color y «belleza» exteriores llega incluso a chirriar y, lo que es más importante, a distanciar y a desinteresar. En «Hermano Sol, Hermana Luna» se trata casi de un «tour de force» para mejorar la secuencia anterior en lo que a espectacularidad y «belleza» se refiere.

Pero este sentido de la belleza, que plásticamente es indiscutible (Zeffirelli se remonta a los maestros pictóricos italianos que conoce y domina a la perfección)

no surge nunca del interior; y puede llegar-se incluso al mal gusto que en este caso sería lañoñería, la cursilería o la banalidad.

Zeffirelli se ha planteado su película insistentemente como un espectáculo monocorde y, entonces, no ha podido profundizar en el sentido último de esa historia de rebelión que nos plantea ni se ha podido apoyar en la imagen para relatarnos la corrupción contra la que se rebela Francisco de Asís ni el mundo simple y naturalista que él propone a cambio.

Posiblemente, la historia de la película naciera de un deseo de acercarse a un público joven, tentado por lo que Zeffirelli y sus productores consideran como una mentalidad «hippy»; pero el resultado dista mucho de poder interesar a ese público porque se ha acabado haciendo, quizá sin querer, una apología de lo clásico y, en última instancia, del gusto de un buen burgués. Son demasiados lirios, demasiados pajarillos, demasiados ojos azules, demasiados horizontes quemados por el sol, demasiadas músicas celestiales... Y, a cambio, no hay profundización en un carácter, en una época, en una actualización de un drama que quizá podía haber interesado de ser expuesto en términos más rigurosos.

La grandeza es aquí la miseria de la película. ■ DIEGO GALAN.

Un vodevil intelectual

Desconocemos en España los cuatro films de Michel Soutter (Ginebra, 1932) que preceden a «Les arpenteurs». De 1966 a 1970, este antiguo poeta, cantante de cabaret y realizador de televisión, dirige «La lune avec les dents», «Haschisch», «La pomme» y «James ou pas», a los que al añadirse, en 1972, «Les arpenteurs», le convierten en el cineasta más prolífico dentro de la actual producción suiza de habla francesa. Encuadrado en el conocido Groupe 5, de Ginebra, junto a Alain Tanner, Claude Goretta, Jean-Louis Roy e Yves Yersin (1), Soutter se ha mantenido hasta ahora en los límites del film de bajo presupuesto rodado en colaboración con la SSR (televisión suiza). Sus cinco largometrajes citados se filmaron en 16 mm. —ampliados posteriormente a 35 mm. para su distribución comercial—, blanco y negro y en un tiempo mínimo, que en «James ou pas» alcanzó tan sólo los dieciocho días, y veintitrés en «Les arpenteurs». Para quienes han podido seguir con continuidad la obra de Soutter, ésta se caracterizaría por el mantenimiento de una línea continua basada en los encuentros de varios personajes que intentan relacionarse, y utilizan la palabra como herramienta de conocimiento, como medio para dicha relación. Ello, dentro de un tono intimista, poético, donde la ternura y el humor ocupan plaza privilegiada. Cada película de Soutter se situaría como paso

(1) Sobre la actividad y características del Groupe 5, de Ginebra, escribió Diego Galán en su artículo «La sorpresa del cine suizo», de TRIUNFO, número 588.

adelante respecto al film que le precede, superando errores y llegando a una mayor concreción en sus propuestas estéticas y morales. Nos hallaríamos, entonces, ante lo que en inglés se denomina «a work in progress», un trabajo que va avanzando a medida que su autor lo realiza, y que, lejos de cristalizarse en algo ya inmutable, se autorrenueva en busca de una cada vez mayor consistencia.

Participa al máximo «Les arpenteurs» —cuya traducción es «Los agricultores», y no, por supuesto, «El imposible juego de cuatro»— de esas características extremas que diversos críticos suizos y franceses nos han dejado prestadas y que nosotros sólo podemos verificar en este caso concreto. Soutter rechaza en principio cualquier tipo de estructura novelesca, de deseos de «narrar una historia» —aunque, finalmente, acabe haciéndolo en «Les arpenteurs», nada más que a través de métodos distintos de los habituales—, para centrarse en las idas y venidas de unos personajes cuya realidad se limita a los momentos en que permanecen ante el espectador, sin ningún proceso de psicologización o de interiorización que los complete. Estamos, pues, ante una nueva experiencia de estructura desdramatizada, de la que tan fecundo se muestra el cine contemporáneo a partir de la década de los sesenta, y que halla uno de sus primeros precedentes en «Viaggio in Italia», de Rossellini (1953). Si analizamos los pívotes en que se basa todo el armazón de «Les arpenteurs», convendremos en que son los mismos que soportan un vodevil tradicional: el malentendido, el equívoco, la confusión en la identidad de los personajes, sus entradas y salidas dentro de un mismo decorado, el enfrentamiento de sentimientos crónicos contrapuestos, un aire de «divertimento» y de juego, etcétera. La diferencia sustancial en

cuanto a resultados formales deriva de que todos estos elementos han sido sometidos a un proceso de depuración intelectual, a un succionamiento racional que ha dejado tan sólo el esqueleto, la estructura, para cubrirlo posteriormente de una carne distinta.

Como «un poeta sensible de mentalidad calvinista» definió, hace ya cuatro años, Freddy Bauche a Michel Soutter, frase que —a la vista de «Les arpenteurs»— me parece plenamente válida. Bajo esa apariencia de ternura y encuentro sutil de sentimientos que encierran muchas de sus imágenes (secuencias entre León y Ann, León y Alice, Alice y Ann), se da en este cineasta suizo un doble momento creativo, idéntico, en lo sustancial, al que origina cierta amplísima zona del «arte de vanguardia» de nuestros días: una muy fuerte y sólida elaboración intelectual de la obra que, utilizando a menudo arquetipos tradicionales a los que se vacía de su sentido habitual para darles otro distinto, se formula de manera lúdica cara al espectador. En definitiva, «Les arpenteurs» viene a ser como una ejemplificación del juego infantil conocido como «tres en raya». Sus personajes fracasan, no llegan a moldear una consistencia real de sus sentimientos, igual que los malos jugadores de «tres en raya» se muestran incapaces de conseguir la diagonal entre las fichas, que les haría vencer según las reglas establecidas. León, Alice, Ann, incluso Lucien, no aciertan a «ponerse en diagonal», a mantener una continuidad en sus intercambios personales. Sólo logran interrumpirse continuamente y pasarse, de forma no voluntaria, unos objetos (gorra, encendedor, gafas, cesta de verdura) que se configuran como signos externos del anagrama que también es «Les arpenteurs». ■ FERNANDO LARA.